

Aux confins de l'Europe et au croisement des genres: l'Andalousie des Romantiques, un paradis perdu de l'écriture

Nikol Dziub

Université de Haute-Alsace ILLE

Résumé: Le voyage romantique en Andalousie est l'occasion de remettre en question les structures nationales européennes confrontées à des cultures locales plurielles. Ce voyage aux confins de l'Europe, dans une région hybride où le mauresque voisine avec le gothique, est aussi une traversée des genres : l'Américain Irving introduit ainsi avec adresse la fiction dans le voyage, et aux fantaisies de Théophile Gautier se mêle un fantastique à la Goya. Pour évoquer ce jamais-vu géographique, il faut recourir au merveilleux hyperbolique des *Mille et Une Nuits* – quand on ne bute pas sur l'indicible, comme Edmondo De Amicis qui peine à faire surgir de la page blanche les féeries orientales. Si le voyageur romantique est à la recherche d'une terre pètrie de légendes, le récit métanarratif de sa quête contribue à forger le mythe de l'Andalousie comme paradis perdu de l'écriture.

Mots-clés: voyageur romantique, fictionnalisation du lieu, croisement des genres, Andalousie

Resumo: A viagem romântica na Andaluzia é ocasião para pôr em questão as estruturas nacionais europeias confrontadas com as culturas locais plurais. Este viagem aos confins da Europa, por uma região híbrida onde o mourisco é vizinho do gótico, é também uma travessia de géneros: o americano Irving introduz deste modo a ficção na viagem, e às fantasias de Théophile Gautier mistura-se um fantástico à Goya. Para evocar este nunca visto geográfico, é necessário recorrer ao maravilhoso hiperbólico das *Mil e Uma Noites* – quando não tropeçamos no indizível como Edmondo De Amicis que pena para fazer surgir da página branca mundos mágicos orientais. Se o viajante romântico está em busca de uma terra repleta de lendas, a narrativa metanarrativa da sua busca contribui para forjar o mito da Andaluzia como paraíso perdido da escrita.

Palavras-chave: viajante romântico, ficcionalização do lugar, cruzamento de géneros, Andaluzia

Le récit de voyage au XIX^e siècle est un espace mouvant, le romantisme s’empare du genre et le renouvelle d’un point de vue aussi bien formel que substantiel: le voyage devient le lieu textuel où l’auteur construit à la fois son identité et sa renommée, c’est un terrain de réflexion (auto)critique où l’écrivain explore conjointement sa propre personnalité et l’ailleurs qu’il visite. Le récit de voyage prend ainsi une dimension métatextuelle: il suppose, de par ses circonstances de production, une réflexion sur l’acte d’écrire vite, de noter rapidement des impressions spontanées pour les rassembler ensuite en une œuvre totale. Le travail de l’écrivain-voyageur se divise en trois phases: il y a d’abord le *work in progress* (à l’étranger, l’écrivain se confronte à un espace autre qu’il va fictionnaliser afin de se l’approprier); il y a ensuite le *self-writing*, le travail de l’écriture au retour, qui présuppose une vue d’ensemble sur le voyage, mais qui engage aussi l’écrivain dans une réflexion sur les deux phases contradictoires de son travail – car la temporalité du voyage répond à une logique du passé composé; enfin, l’auteur doit ré-agencer son texte en fonction des exigences de tous les agents et intermédiaires qui assurent la publication et la médiatisation de l’œuvre. Si la rédaction des notes et du journal de voyage est un moment d’intimité, où s’expriment des sentiments sincères, il est difficile de déterminer où commence et où s’arrête la sincérité dans le voyage publié: en effet, l’écrivain de retour chez lui est, par rapport à l’espace de sincérité du voyage, dans un ailleurs qui altère l’expression immédiate des sentiments, et qui l’incite à reconstruire son texte. C’est finalement à travers le prisme de son *Je* poétique et national qu’il construit une image du pays qu’il a visité, puisque “chaque territoire est le résultat d’une invention humaine” (Westphal 2011: 9).

Donner, à partir d’une *romance*, un sens légendaire à un monument ou à un paysage, c’est créer le génie du lieu, ou au moins révéler son esprit – le *spiritus loci* qui, évocateur du passé mythique, devient indissociable du présent. Le voyage réel fait naître du monde sensible la fiction, et les ruines introduisent le voyageur dans un passé à la fois historique et insituable. Dans l’ “Avertissement” qui précède les *Aventures du dernier Abencérage* (1826), cette nouvelle que l’auteur présente comme un supplément à l’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), on lit: “C’est sur les lieux mêmes que j’ai pris, pour ainsi dire, les vues de Grenade, de l’Alhambra, et de cette mosquée transformée en église, qui n’est autre chose

que la cathédrale de Cordoue" (Chateaubriand 1969: 1360). Chateaubriand, qui se veut le transcripteur du *genius loci* et le *ré-écrivain* de l'histoire, emprunte notamment à Siné,¹ préfacier de la traduction de l'*Histoire chevaleresque des Maures de Grenade* de Pérez de Hita (xxxix), l'expression *Paradis de Grenade*. Cette formule révèle la présence, dans la mémoire de l'époque, d'un passé dont la transmission a été assurée par les *romances*. Le romantisme s'empare de la légende du dernier regard du Maure pour en faire un mythe, et c'est de la sorte qu'à Grenade s'attache une nostalgie éternelle: "Là s'élevait une tour où veillait la sentinelle du temps de la guerre des Maures et des Chrétiens; ici se montrait une ruine dont l'architecture annonçait une origine moresque; autre sujet de douleur pour l'Abencérage!" (Chateaubriand 1969: 1364). L'histoire est une pierre à laquelle la sensibilité de l'auteur redonne de l'âme, et ainsi se fictionnalise l'Andalousie à la fois réelle et romanesque de Chateaubriand et de ses successeurs.

Du début à la fin de l'écriture de son récit de voyage, l'écrivain rencontre des obstacles: il lui est en effet difficile de rester digne de son exigence poétique alors qu'il est forcé d'écrire pour le feuilleton. Cette lutte entre impératifs éditoriaux et poétiques sous-tend tout le *Voyage en Espagne* (publié d'abord sous le titre *Tra los montes* en 1843) de Théophile Gautier, qui "reçut [en Andalousie] le coup de soleil qui le bronza, et [qui] salua véritablement et d'un amoureux transport cette Espagne tirant sur l'Afrique, sa vague chimère jusque-là et son rêve" (Sainte-Beuve 1883: 305). C'est en Andalousie que le romantique découvre les formules qui lui permettent de combiner l'œil du peintre avec la plume de l'écrivain. L'entrée en Andalousie telle que la décrit Gautier montre que la *fictionnalisation* d'un lieu s'effectue chez lui par sa *picturalisation*:

Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclairait le paradis terrestre. La lumière ruisselait dans cet océan de montagnes comme de l'or et de l'argent liquides, jetant une écume phosphorescente de paillettes à chaque obstacle. C'était plus grand que les plus vastes perspectives de l'Anglais Martynn, et mille fois plus beau. (Gautier 1981: 238)

Gautier est un maître de la couleur locale, mais il est aussi un maître de la *couleur totale*. Il pratique la peinture aussi bien que la critique d'art, de telle manière qu'une

lumière toute picturale inonde son écriture. En plein débat romantique entre la représentation scénique de la totalité d'une part et d'autre part l'art de l'esquisse et des impressions spontanées et brèves, Gautier interroge l'écriture du récit de voyage: du croquis ou du panorama, lequel est le plus évocateur? De la sorte, au cœur du récit de voyage se pose la question de l'exhaustivité de l'écriture : l'écrivain-voyageur doit-il tout décrire ou quelques traits suffisent-ils? Le voyage est donc un espace de fiction où se renégocie le paradoxe de l'époque.

La manière pléthorique de John Martin, le futur auteur du tableau *The Plains of Heaven*,² consiste à traiter des sujets mythiques et bibliques dans un clair-obscur exagéré, et en leur prêtant des dimensions démesurées. Comparer l'horizon andalou à ces tableaux où la fantasmagorie naît de l'espace et où le lieu est à la fois présent et absent, c'est survaloriser la place de la fiction dans ce récit de voyage qui puise dans le merveilleux et le fantastique pour évoquer l'espace. L'espace des tableaux de Martin, du moins de ceux qui rentrent dans sa veine idyllique, est immense et clair, radieux et vierge de toute possible intrusion de l'homme. Le voyage en Andalousie est aussi un manifeste anti-industriel, et c'est pourquoi Gautier procède à une *dramatisation* de l'espace du voyage, fondée sur son allégorisation, et sur la confrontation entre le chaos humain et un espace qui se dilue dans une lumière divine qui émane à la fois du paysage andalou et du génie de l'écrivain. La picturalité visionnaire du poète et du voyageur transpose en mots écrits la pureté de la nature où s'évaporent les difficultés de la route. Ce sont les *tableaux vivants* et les panoramas, qui donnent lieu "à la production d'*ekphraseis*" (Louvel 2013: 10-11). Reste que chez Gautier, la référence picturale est un canon esthétique, qu'en Andalousie il détourne à sa manière, puisque sa route "initiatique" devient très vite une des étapes ironiques du voyage romantique. Le *topos* idyllique forme l'arrière-plan d'une parodie de la mécanisation, spatiale et littéraire: Gautier s'inquiète en effet de l'industrialisation de la littérature, qui s'accompagne d'une détérioration poétique. Ainsi, dans l'espace andalou représenté dans le *Voyage en Espagne*, on assiste à une sorte de *paradisation* de l'espace, qui est indissociable de sa *dramatisation* et de son *ironisation*, ces deux stratégies que l'écrivain développe pour résister à l'industrialisation et à l'universalisation.

Le Paradis est au monde moderne qui s'industrialise ce que l'art pictural est à la reproduction technique. L'antithèse entre l'esthétique, c'est-à-dire la peinture, ce grand art qui ne peut exister que par le génie de l'homme, et l'optique, cet art mécanique qui aboutit au kaléidoscope et au daguerréotype, débouche sur la miniature, sur le fragment qui résume une expérience viatique à la fois lacunaire et spectaculaire. "Tout en regardant ce merveilleux tableau, qui variait et présentait de nouvelles magnificences à chaque tour de roue, nous vîmes poindre à l'horizon les toits aigus des pavillons symétriques de la Carolina" - écrit Gautier (1981: 238). L'auteur-narrateur rentre dans le tableau, il devient le héros de sa propre description, qu'il narrativise ainsi dans une sorte d'*ekphrasis errante*, puisque son discours critique est fait de percées et de reculs, de même que sa vie d'écrivain est faite d'itinérances et de voyages. Malgré la modernisation viatique, Gautier reste persuadé que la vitesse des voyages réels ne nuira pas à la libération de son imagination, et en effet son récit de voyage ne se limite pas à des faits et à des mots-clés, ces signes qui construisent le monde référentiel mais sont insuffisants pour le rendre mémorable – car il faut que le lecteur, après l'auteur, attache à son tour une certaine mémoire au lieu, qui deviendra ainsi identifiable et donc culturel.

Si le charme de l'Andalousie menace de s'évaporer avec son pittoresque exotique et oriental, le voyage imaginaire que l'écrivain fait avant le départ et la création d'un mirage qu'il essaiera d'atteindre permettent de le sauver malgré tout. En se déplaçant, le voyageur comprend qu'ontologiquement comme spatialement il retourne là d'où il est parti, que le mirage, qui est une image confuse et floue de l'ailleurs, est une hallucination propre aux voyageurs, qui finit par les renvoyer à leur propre patrie. Mais que faire quand deux patries échoient à un seul homme, et quand son existence créatrice n'est possible que dans un entre-deux? Dans *Quand on voyage* (1865), Gautier parle de l'Espagne, ce pays qu'il a rêvé et imaginé avant de le voir, comme de sa patrie d'adoption. Le mirage de la terre d'adoption dessine un lieu où la "fantaisie se promène de préférence", et où on "bâtit des châteaux imaginaires" qu'on peuple "de figures à sa guise". Même si Gautier voyage dans le déjà-vu, son imagination triomphe de la réalité, car "plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de [son] imagination" (Gautier 1865: 245). L'existence viatique de Gautier est

une “pulsion spatiale” (Westphal 2011: 111), il court après un mirage et, en même temps, il part en quête des mots. Le lieu du voyage, cet espace liminal, est flou – il existe entre le mythe et le vide, entre l’hypertrophie du langage et l’indicible, entre la fiction et le réel.

La fable nourrit et prolonge “la fiction de l’écriture comme parcours jusque dans ses opérations intertextuelles” (Montalbetti 1997: 120). Gautier n’interroge pas seulement son rapport à la nature et son angoisse devant l’universalisation, mais aussi le rôle de la transmission culturelle du savoir. Il est important à ce propos de noter que Gautier marche sur les pas de Washington Irving, ce *first american man of letters* qui est parti en Europe à la recherche de ses racines, de l’Ancien Monde où vivaient les rois Goths, les Abencérages, le dernier roi des Maures Boabdil et bien sûr le plus proche ancêtre européen des Américains – Christophe Colomb, qu’il considère comme le modèle du *self-made man*, comme l’incarnation de la volonté de découverte et du pragmatisme américains. La matière historique et romanesque qu’Irving découvre dans les archives espagnoles réoriente son écriture, ses séjours en Andalousie lui en apprennent long sur son ancienne patrie qu’il vient de découvrir. Dans *The Alhambra* (1832), Irving mêle un hispanisme proprement américain à l’orientalisme, pour proposer une forme d’utopie sociale, une sorte d’espace liminaire placé dans l’*in-between* des grandes civilisations, et géographiquement situé sur les marges du continent (Thomassen 2014: 91). Il s’engage donc à “établir un nouvel universalisme” (Thiesse 2000: 53) construit sur le métissage culturel et l’égalité sociale.

Partager des valeurs communes au sein d’une nation, c’est une idée utopique, qui nécessite la construction d’un mythe. Mais, malgré la règle collective que suppose le mythe, la liberté formelle ainsi que le droit d’introduire des éléments inattendus caractérisent les récits irvingiens qui naissent en Andalousie, cette “region of fancy and fable, where everything is liable to take an imaginary tint”³ (Irving 1861: 89). Au sein de cette culture dont l’immatérialité est si propice à la fiction, Irving puise la matière de sa littérature dans le populaire. Ce sont les traditions orales qui sont d’après lui les sources les plus fiables de l’Histoire. Pour lui, l’Histoire racontée par les chroniques des auteurs espagnols catholiques est mensongère. *Boabdil Slandered*, tel est le titre de son *sketch* qui illustre le passage de l’Histoire au mythe, à un mythe qui a noirci le nom du dernier roi maure de Grenade. En

tant que croyance générale à un ou à des faits fictifs perçus comme réels, le mythe est communautaire et il pèse donc sur la nation. Les vaincus comme les vainqueurs créent des mythes, mais ceux des vainqueurs sont beaucoup plus crédibles aux yeux du voyageur étranger au conflit, et c'est contre cette illusion qu'Irving lutte. Par ailleurs, il montre comment l'Histoire prend des formes variées lorsqu'elle se mythifie: les accusations mensongères à l'encontre de Boabdil "have passed into ballads, dramas, and romances, until they have taken too thorough possession of the public mind to be eradicated".⁴ (*idem*: 152) Irving décrit comment le mythe de Boabdil s'est modernisé. Il y a eu d'abord les *Guerres Civiles de Grenade* de Ginés Pérez de Hita, sur lesquelles Florian s'est fondé pour composer son *Gonzalve de Cordoue*, dont Chateaubriand à son tour s'est inspiré. Mais si ce dernier vit le mythe du côté des puissants, Irving, lui, pense au peuple. Il constate que ce mythe qui a occulté la vraie histoire s'est répandu très largement parmi les habitants de Grenade, qui y ajoutent foi. Il en tire la conclusion suivante : plus le peuple est ancien, plus il croit aux mythes et se montre imaginatif, et c'est pourquoi les Américains sont mercantiles et pragmatiques.

Le mythe de Boabdil n'est donc pas constitué d'une seule fiction, mais d'une "mass of fiction, mingled with a few disfigured truths, which give it an air of veracity. It bears internal evidence of its falsity"⁵ (*idem*: 153). Cette perversion de l'histoire incite l'écrivain à réfléchir sur sa propre fiction. Accordant une immense importance aux figures historiques du passé, Irving considère que les noms des morts distingués qui appartiennent à l'histoire ne doivent pas être moins fameux que ceux des illustres vivants. Pour que le lieu soit mythifié, il faut que les traces du passé soient devenues des lieux de mémoire, et pour ce faire, il faut justement que les hommes du passé soient d'abord littérisés.

Mais le glissement ontologique et temporel n'est pas le seul élément propice à la fictionnalisation de l'espace. Les régimes géographiques se mélangent, du fait notamment de l'introduction dans le récit de voyage de traces de l'écriture de soi. Dans "Journey", récit qui décrit le trajet qui l'amène en Andalousie, Irving développe une réflexion sur les routes qui traversent les pays sauvages, et il revient ainsi sur certains motifs-clés de son imaginaire. Le lecteur ne lit plus une description du chemin andalou, mais les réminiscences

du premier voyage où l'auteur est allé à la rencontre de la *wilderness*. C'était le long du Hudson, environné de montagnes et de vastes paysages. C'est justement l'art qui l'évoque qui rend un lieu particulier, et à l'Alhambra, Irving a l'impression de marcher sur une terre hantée et d'être environné de souvenirs romantiques. Le lecteur peut d'abord croire qu'il s'agit là de la manifestation d'une certaine nostalgie de l'âge d'or de l'Al-Andalus, mais Irving est à la fois historien et homme de littérature, et la nostalgie qu'il éprouve à l'Alhambra, c'est d'abord celle de ses lectures d'enfance.

From earliest boyhood, when, on the banks of the Hudson, I first pored over the pages of old Gines Perez de Hytas's apocryphal but chivalresque history of the civil wars of Granada, and the feuds of its gallant cavaliers, the Zegries and Abencerrages, that city has ever been a subject of my walking dreams; and often have I trod in fancy the romantic halls of the Alhambra. Behold for once a day-dream realized.⁶ (Irving 1861: 75)

Irving le sait, ses *sketches and tales* de l'Alhambra ont l'avantage d'être une émanation de son séjour réel dans le palais, même si, encore une fois, le *hic et nunc* a été précédé par le rêve. Ce séjour et ce livre permettent donc à Irving de créer sa propre image de voyageur, d'écrivain et d'auteur. Le voyage relève évidemment de l'écriture autobiographique, et la fictionnalisation de soi passe ainsi par la transformation de l'espace et sa mythification: "I am almost tempted to fancy myself in the paradise of Mahomet"⁷ (*ibidem*). En Andalousie, l'ambiance, l'atmosphère, les sensations et les impressions sont orientalisées par l'architecture mauresque. Mais le monde sensible n'est pas nécessaire pour croire au mythe. Ce qui est nécessaire à la foi, c'est la vraisemblance. Pour le lecteur européen ou américain, les *Mille et Une Nuits* représentent un fonds imaginaire oriental très éloquent qui l'introduit dans l'ambiance du lieu et devient ainsi presque référentiel. Or, Irving reprend aussi les modes narratifs orientaux. D'après lui, les locaux, tels son guide Mateo Ximenes ou encore Maria Antonia Sabonea, sont en Andalousie les meilleurs orateurs: "Her great merit is a gift for storytelling, having, I verily believe, as many stories at her command as the inexhaustible Scheherazade of the *Thousand and One Nights*"⁸ (*idem*: 77). Les histoires de *The Alhambra* sont donc référentielles et fictionnelles à la fois, elles

combinent le conte et la *short story*, et même si elles sont écrites dans le palais de l'Alhambra, le *in situ* est finalement submergé par la fable, puisque "l'ici et maintenant 'ne sont pas indexables'" (Rabau 1998: 145) et que la dialectique entre la narration écrite et la narration orale reste l'aspect dominant du texte. L'espace de l'Andalousie est ainsi doublement orientalisé: par son passé historique mauresque (Al-Andalus, Royaume de Grenade) et par le biais de l'association entre les mondes imaginaire et archaïque. On est donc en présence d'une théâtralisation de l'espace (dans le sens saïdien du terme) fondée en partie sur l'indifférenciation entre les pays d'Orient et les pays d'Afrique. Il reste qu'appuyer la fiction sur la réalité (afin que l'histoire soit "apparemment réelle") est un moyen de dire que le monde réel lui aussi est construit sur la fiction.

Les voyageurs, qui sont des passeurs entre les cultures, conceptualisent ainsi les trajets viatiques et construisent dans un même mouvement l'ici et l'ailleurs, les identités nationales et leur exotisme d'institution. Hans Christian Andersen (*I Spanien*, 1863), qui a suivi Irving et Gautier jusqu'en Andalousie, et qui vient de l'autre bout de l'Europe, du Danemark, perpétue – tout en en prenant parfois le contre-pied – la tradition à la fois nationale et transnationale. C'est là un bon exemple de ce que Daniel-Henri Pageaux appelle le "passage de la donnée géographique à la formulation onirique" (Vion-Dury, Grassin, Westphal 2001: 17), de cette poétisation du lieu qui émane de la circulation intertextuelle: "'Un rêve architectural': voilà comment Hackländer a pertinemment appelé l'Alhambra. Ce rêve était maintenant une réalité que j'avais vue, une réalité que je n'oublierai jamais. Pénétré et submergé, je revins à Grenade" (Andersen 1995: 1173). La nostalgie d'un lieu et d'un temps déjà lointains crée ainsi un désir de retour au passé personnel aussi bien qu'historique et mythique. Mais en même temps, le jamais-vu devient de la sorte un trop-vu qu'il convient de désacraliser afin de discuter la *doxa* poétique romantique, car l'impossibilité de décrire – qu'elle se traduise par une rhétorique de l'indicible ou par le recours aux stéréotypes – mène au métalangage. Elle conduit à contester l'usage qui est fait du langage et plus fondamentalement ses pouvoirs. En effet, l'Andalousie est le lieu d'une contradiction poétique: malgré l'ambition à la fois historique, didactique et mythique de l'écrivain romantique, il demeure une part d'indicible. La relative bonne conservation des

lieux permet certes au voyageur d'étudier les détails de l'architecture mauresque *in situ* et de découvrir l'ornementation orientale sans quitter le continent européen. Mais cette magnificence étrangère déroute l'écrivain qui s'y confronte. Il se développe de la sorte deux écritures de l'inconnu : d'un côté, une poétique du nouveau, où s'élabore le *connu* futur – car, comme l'écrit Merleau-Ponty (1964: 139): “on ne parle pas seulement de ce qu'on sait, comme pour en faire étalage, – mais aussi de ce qu'on ne sait pas, pour le savoir”; et d'un autre côté, une véritable rhétorique de l'indescriptible et de l'innommable.

La géolocalisation de l'Andalousie et sa situation (ethno)-culturelle par rapport à l'Europe occidentale mobilisent dans l'écriture de voyage une rhétorique de la marge, de l'humour parfois noir et du merveilleux souvent hyperbolique, mais aussi de la litote et de l'excès – autant de transpositions paradoxales de ce qui est exclu de la parole. Si pour représenter la cathédrale de Séville, Gautier développe une comparaison avec “les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses”, c'est pour pousser l'image à la limite du référentiel, et pour l'agrandir jusqu'à la rendre caricaturale. Le grotesque transforme la cathédrale en “une montagne creuse, une vallée renversée” et le penchant oriental qui se fait jour dans l'*ekphrasis* gautiériste trahit l'importance de l'histoire de Sindbad le Marin dans la formation de l'imaginaire du jeune romantique. Les éléments naturels et architecturaux se mêlent et l'écrivain s'interroge sur la perfection de la forme poétique et sur la vraisemblance de l'écriture, qui est pour lui à la fois un exercice poétique et une pratique autoréflexive, puisqu'il questionne les limites de la représentation tout en s'aventurant sur la frontière poreuse qui sépare le référentiel du fictionnel.

La même cathédrale de Séville est au cœur des pages les plus métatextuelles du *Spagna* (1872) d'Edmondo De Amicis, pour qui la description de l'édifice est prétexte à une réflexion sur le *Risorgimento* et sur les limites de sa langue natale qui s'unifie et s'académise. Il trouve néanmoins une solution pour lutter avec l'indicible – il faut réunir les langues et les talents des écrivains européens. La violation de la frontière qui sépare l'univers réel de l'univers imaginaire est aussi une possibilité, puisqu'on ne peut rendre par une écriture factuelle la profusion des détails. Il recourt donc à la *fiction hyperbolique*.

Per descrivere ammodo codesto smisurato edificio, bisognerebbe aver sotto mano una raccolta di tutti gli aggettivi più sperticati e di tutte le più strampalate similitudini che uscirono dalla penna degli iperboleggiatori di tutti i paesi, ogni volta che ebbero a dipingere qualcosa di prodigiosamente alto, di mostruosamente largo, di spaventosamente profondo, d'incredibilmente grandioso.⁹ (De Amicis, 1873: 332)

Le rêve de l'universalisation des savoirs n'est pourtant pas innocent. De Amicis se rend en Andalousie avec un important bagage littéraire romanesque et viatique, et le plagiat ne lui est pas étranger : on trouve en effet dans *Spagna* des passages *eksphrastiques* qui ne sont souvent que des copies de ce qu'il a lu dans le *Voyage en Espagne* de Gautier.

Cela n'empêche pas De Amicis d'éprouver au cours du voyage des sentiments contradictoires: l'impression de jouissance alterne avec la nostalgie du domicile et le sentiment de solitude, qui se traduit dans les mots par des signes de *désorientation spatiale*. Le voyage devient dangereux pour l'équilibre mental et le voyageur, perdu et déboussolé, se demande où il se trouve: "O dove sono? mi domando"¹⁰ (*idem*: 296). Dans l'espace étranger et mouvant, De Amicis demeure seul. Il décrit cette impression de solitude qui le saisit en descendant du train à Cordoue, quand tous les voyageurs descendus avec lui disparaissent, et qu'il ne reste plus que le silence (*idem*: 297). Le vide intérieur se projette alors sur l'espace parcouru. L'écriture de voyage est donc romanesque, mais également autobiographique, elle est moins contemplative qu'introspective. Le néant aussi est fantasmé, et c'est ainsi que les mondes fictif et réel échangent leurs rôles, lorsque dans les "rues désertes" s'éveille un mirage. Ce mirage naît du mal du pays, qui curieusement se double d'une sorte d'agréable nostalgie de l'imprévisible futur. Le voyageur éprouve "un senso di vaga malinconia, non mai provata pel passato; un misto di piacere e di tristezza, simile a quello che provano i fanciulli, quando, dopo una lunga corsa, giungono in un bel sito campestre, e se ne rallegrano, ma col tremito d'essersi troppo dilungati di casa"¹¹ (*ibidem*). Ce qui est propre au voyageur romantique, c'est donc de se trouver en permanence dans un état *intermédiaire*. Son propos, c'est d'"errer" et non pas de "trouver" et ce qu'il voit et rencontre sur son chemin est instable, flou et fantomatique, puisqu'il construit un récit de son passé éphémère et à moitié oublié, tout en se tournant vers l'avenir. Le récit de voyage

est ainsi une écriture nomade et la question que se pose l'écrivain est toujours la même: comment ne pas dissiper le rêve ? Comment avancer dans le rêve et le transmettre au lecteur?

Le secret est dans l'accélération du pas, la vitesse de la marche permet de prévenir la rupture entre le rêvé et le vécu, de faire durer le rêve malgré l'angoisse de ne pas pouvoir tout voir. L'accroissement de la curiosité et de la vitesse du pas narratif offre à l'œil de l'écrivain, et plus tard à sa mémoire, une grande variété de spectacles. C'est ce qu'Andersen appelle un kaléidoscope d'images – car pour lui l'optique fait partie de la poésie du monde moderne. Le voyageur se trouve d'abord au centre des images, qui tournent autour de lui, se "suivent dans une riche variation" et forment une sorte de panorama. Mais si le panorama reste stable, le kaléidoscope multiplie les images, les anime et les déforme. Cette multiplicité évoque "un bouquet" à Andersen, qui écrit qu'on jette aux voyageurs du train "tantôt une forêt, tantôt une ville, des montagnes et des vallées" (1995: 1095). Assemblant et ajustant ces petits morceaux pour former une phrase qui rappelle une série d'images collées, Andersen montre en même temps qu'on ne peut écrire qu'une fois le voyage achevé.

Il en va de même pour les décorations de l'Alcazar, dont les descriptions, qui suivent un mouvement centripète, prennent pour centre l'auteur, qui se tient dans un bâtiment magique où les images kaléidoscopiques se projettent sur les murs (*idem*: 1238-1239). Ce mouvement tournoyant et quelque peu synecdochique est en accord avec la libre logique de l'arabesque : comme le note Merleau-Ponty (1960: 83): "la perception même n'est jamais finie, puisque nos perspectives nous donnent à exprimer et à penser un monde qui les englobe, les déborde, et s'annonce par des signes fulgurants comme une parole ou comme une arabesque".

Les voyageurs romantiques usent ainsi de la géographie pour la remythifier, ils se fondent, tout en s'en démarquant, sur les tracés naturels pour dessiner les frontières nouvelles de l'Europe moderne. Le passage de la Sierra Morena ne peut être que nocturne puisqu'il est codé par le fantastique et qu'on entre dans le lieu où se réunissent les racines communes du monde divisé en deux – ici, comme à Gibraltar, ce "fragment du monde cassé" (Gautier 1981: 390), disparaît la distinction entre Occident et Orient et apparaît une réalité

nouvelle. C'est là que s'efface la ligne de démarcation entre réalité et fiction: la traversée de portes culturelles censément infranchissables ouvre le voyage référentiel à la fiction. Les voyageurs sont ainsi frappés de *Quichottisme*: "Ces lignes", écrit Davillier, "montrent que son immortelle fiction avait déjà acquis la valeur d'une réalité" (1874: 467). L'"erreur générique" (Montalbetti 2001: 225) de Don Quichotte est reproduite: les voyageurs confondent le régime de la fiction et celui de l'Histoire, le conte et le récit de voyage, le roman picaresque et la réalité, et c'est par le biais de cette superposition que se construit pour eux l'Andalousie. Le mythe renaît à chaque passage de l'écrivain-voyageur, qui le réactive en trois étapes: rappel du pittoresque, qui correspond à l'horizon d'attente: "Les gorges désertes que nous traversons se prêtaient admirablement, du reste, à des histoires de brigands" (Davillier 1874: 224); métamorphose et théâtralisation de l'espace par la projection des images d'une sorte de lanterne magique qui attire les lecteurs et alimente le mythe: "Le vaste réflecteur de la diligence éclairait la scène de lueurs fantastiques: la lumière s'accrochait aux moindres aspérités des rochers, qui projetaient de grandes ombres se renouvelant sans cesse sous des formes différentes" (*ibidem*); particularisation du lieu décrit, qui est désigné par son nom local ("*puerto de Arenas*: tel est le nom de cette gorge peu faite pour rassurer les gens timides, les crédules, qui croient encore aux brigands", *ibidem*).

Réveiller les histoires endormies et écouter la voix du peuple; telle est la tâche des voyageurs romantiques, qui reconsidèrent conjointement l'histoire ancienne de la région et la modernité occidentale; enfin, ils contribuent à forger le mythe andalou et, ce faisant, à sauvegarder les monuments du pays – car c'est en le plaçant sous la garde d'une escorte chimérique mais efficace que les romantiques ont sauvé de la ruine dont le menaçaient les guerres modernes le patrimoine architectural mauresque et chrétien de l'Andalousie. L'écrivain-voyageur est un mythologue, qui crée l'espace qu'il traverse: les impressions de voyage ancrent le récit dans la réalité extérieure, mais le texte va progressivement s'en éloigner pour ne plus s'occuper que de l'auteur d'une part et du mythe d'autre part. Le récit de voyage apparaît ainsi comme un livre total, qui rassemble et s'approprie, sans les dénaturer, les éléments du *patchwork* culturel européen. Et le voyage en Andalousie est

exemplaire de ce rassemblement des cultures: c'est une terre multiplement stratifiée, à laquelle une intense nostalgie reste attachée. Le Maure n'en finit pas de jeter son dernier regard sur Grenade, et c'est pourquoi la région est pour les romantiques un véritable pays mythique: ils font l'éloge de ceux qui furent bannis de ce paradis perdu, et eux-mêmes se comportent en revenants de l'avenir, puisqu'ils se plaisent à errer aux côtés des spectres de cette époque qu'ils veulent croire paradisiaque. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette nostalgie n'a rien de naïf, et elle est avant tout la projection d'une nostalgie moins lointaine, dont l'objet n'est rien d'autre que la jeunesse perdue – la jeunesse dont l'écrivain obligé de se confronter aux réalités éditoriales s'éloigne chaque jour, mais aussi la jeunesse du romantisme, en proie aux désillusions. Et c'est ainsi que l'écrivain-voyageur se laisse fasciner par une région où il ne retrouve pas, certes, le paradis perdu, mais où les traces de la perte flattent sa nostalgie et réveillent son génie de conteur.

Bibliographie

Andersen, Hans Christian (1863), *I Spanien*, Kjøbenhavn, Rietzels.

Andersen, Hans Christian (1995), "En Espagne", *Œuvres II*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Chateaubriand, François-René de (1969), *Œuvres romanesques et voyages*, Tome II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Davillier, Charles (1874), *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois, par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et Cie.

De Amicis, Edmondo (1873), *Spagna* [1872], Firenze, G. Barbèra.

-- (1878), *L'Espagne*, traduit de l'italien par Mme J. Colomb, Paris, Librairie Hachette et Cie.

Florian, Jean Pierre Claris (de) (1791), *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade Reconquise*, Paris, Didot l'Aîné.

Gautier, Théophile (1865), "El Ferro Carril", *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy Frères.

-- (1981), *Voyage en Espagne [Tra los montes 1843, 1845]*, Paris, Garnier-Flammarion.

Irving, Washington (1861), *The Alhambra* [1832], New-York, G.P. Putman.

Louvel, Liliane (2013), "Disputes intermédiales: le cas de l'*ekphrasis*", *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image: "Nouvelles approches de l'ekphrasis"*: 1-14.

Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard, coll. "folio essais".

-- (1964), *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. "tel".

Montalbetti, Christine (1997), *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. "écriture".

-- (2001), *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. "corpus".

Pageaux, Daniel-Henri (2001), "Ouverture" in Vion-Dury, J. Grassin, J-M. Westphal, B. (dirs.), *Littérature et espaces. Actes du XXX^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, SFLGC, Limoges 20-22 septembre 2001*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. "Espaces Humains": 11-23.

Pérez de Hita, Ginés (1809), *Histoire chevaleresque des Maures de Grenade, traduite de l'espagnol, précédée de quelques réflexions sur les Musulmans d'Espagne, avec des notes historiques et littéraires, par A. M. Sané*, Tome I, Paris, chez Cérioux et H. Nicolle.

Rabau, Sophie (1998), "Le Conteur, son auditeur et le texte. À propos de *Ceci n'est pas un conte* de Diderot", in Bessière, J. (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, "Champion-Varia": 141-153.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1883), *Nouveaux lundis*, Tome VI, Paris, Calmann Lévy.

Schwerdtner, Karin/ De Viveiros, Geneviève (2015), "Au risque du métatexte. Formes et enjeux de l'autocommentaire littéraire", *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 15: 7-15. <<http://www.interferenceslitteraires.be/node/423>> [18 avril 2015].

Thiesse, Anne-Marie (1999), *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. "L'Univers Historique".

-- (2000), "Des fictions créatrices: les identités nationales", *Romantisme*, n° 110: 51-62.

Thomassen, Bjørn (2014), *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate.

Westphal, Bertrand (2011), *Le Monde Plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, coll. "Paradoxe".

Nikol Dziub est diplômée de l'ENS, et elle est actuellement doctorante en littérature comparée à l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse). Elle prépare une thèse consacrée aux "Trajets littéraires et photographiques en Andalousie au milieu du XIX^e siècle". Ses domaines de recherche et de publication sont les suivants: le récit de voyage entre faits et fiction; l'intermédialité; la construction du patrimoine européen et la redéfinition des frontières de l'Occident.

NOTES

¹ Siné écrit: "le *Paradis de Grenade*, comme ils l'appellent encore dans leurs éternels regrets, était une ruche dont les abeilles diligentes ne se reposaient jamais".

² *The Plains of Heaven* ont été inspirées au peintre par le *Paradise lost* de John Milton, qui était abondamment réédité à l'époque romantique. Gustave Doré, qui voyage en Espagne dans le but d'illustrer le *Quichotte* (1863), et qui collabore par ailleurs avec Charles Davillier en vue de la publication de *L'Espagne* (le volume paraît en 1874, après une dizaine d'années de feuilleton dans la revue *Le Tour du Monde*), illustre également le *Milton's Paradise lost* en 1866. On retrouve, dans les ouvrages d'inspiration espagnole comme dans le *Paradis perdu*, les mêmes paysages apocalyptiques.

³ Nous traduisons: L'Andalousie est une région de fantaisie et de fable, où tout est susceptible de se colorer d'une teinte imaginaire.

⁴ *Idem*: Les accusations ont passé dans les ballades, les drames et les romances, et elles ont pris à ce point possession de l'esprit public qu'il est impossible de les en éradiquer.

⁵ *Ibidem*: Le mythe de Boabdil est composé d'une masse de fictions auxquelles sont mêlées quelques vérités défigurées, qui lui donnent un air de véracité. Il contient des preuves internes de son caractère mensonger.

⁶ *Ibidem*: Je foule un sol hanté, je suis environné de souvenirs romantiques. Depuis ma plus tendre enfance, depuis le jour où, sur les rives de l'Hudson, je me plongeai pour la première fois dans les pages de la vieille Histoire, apocryphe mais chevaleresque, des guerres civiles de Grenade de Ginés Pérez de Hita, et dans les querelles de ses vaillants cavaliers, les Zégris et les Abencérages, cette ville a été l'objet de mes rêves voyageurs; et bien souvent, j'ai traversé en imagination les salles romantiques de l'Alhambra.

⁷ *Ibidem*: Je suis presque tenté de me croire dans le Paradis de Mahomet.

⁸ *Ibidem*: Son grand mérite, c'est son talent de conteuse; je crois véritablement qu'elle a à sa disposition autant d'histoires que l'inépuisable Shéhérazade des *Mille et Une Nuits*.

⁹ Traduction de J. Colomb, p. 276: "Pour décrire convenablement cet édifice démesuré, il faudrait avoir sous la main un recueil de tous les substantifs les plus longs et de toutes les comparaisons les plus extravagantes qui soient sortis de la plume des faiseurs d'hyperboles de tous les pays, toutes les fois qu'ils eurent à dépeindre quelque chose de prodigieusement haut, de monstrueusement large, d'épouvantablement profond, d'incroyablement grandiose".

¹⁰ *Idem*, p. 246: "Où suis-je? me demandé-je".

¹¹ *Ibidem*: “une sensation de vague mélancolie que je n’ai encore jamais éprouvée, un mélange de plaisir et de tristesse semblable à celui qu’éprouvent les enfants, quand après une longue course ils arrivent dans un beau site champêtre et s’en réjouissent, mais avec la peur de s’être trop éloignés de la maison”.